

## أثر فن المنمنمات الإسلامية

دراسة مقارنة

بين محمد راسم الجزائري وأوجين ديلاكروا

زينات بيطار(\*)

إن محاولة دراستنا إبداع فنان المنمنمات الجزائري محمد راسم، هي عملية تقييم وتحديد موقع وأثر هذا الفنان الكبير في حركة تطور فن المنمنمات الشرق - إسلامية أو ما نسميه بتعبير آخر فن التصوير التصغيري؛ إذ تُعدُّ مخطوطاته المذهبة ومنمنماته آثاراً فنية عالمية ليس فقط لكونها تعبيراً راقياً عن نتاج جمالي وروحي لحضارة بلاده، وإنما لما جمعته من أصالة في حفظ التراث الفني الإسلامي وتطويره من جهة، ولفرض هذا النوع الفني الشرقي التقليدي على الساحة التشكيلية الأوروبية أوائل هذا القرن؛ إذ كان احتدام وأزمة التيارات الفنية المعاصرة في فن التصوير غاية في التأجج من جهة أخرى (ظهور التكعيبية - الوحشية (Fauvisme) الصفوية (Purisme) - الدائنية - السريالية - البنائية وغيرها).

لقد منح إبداع محمد راسم الجزائري فن المنمنمات الشرق - إسلامية نهضته، تألقه وعالميته في أوائل هذا القرن، إذ استحوذ على اهتمام الحياة الفنية التي كان مركزها أوروبا، بالرغم من كل محاولات «محو الشخصية» التي مارسها الاستعمار الفرنسي حينذاك في الجزائر. وبإضافته الإبداعية المميّزة لهذا النوع الفني استطاع محمد راسم، كشخصية فنية جمعت التقليد والحداثة، أن يشكّل إعلاناً صريحاً لفن وطني، محلي، أصيل، له جذوره التاريخية، وأن يقف في مصاف كبار فناني هذا النوع الفني الإسلامي أمثال - الواسطي، بهزاد، محمد المذهب، أغاميرك، السلطان محمد، ورضا عباس، وبذلك يكون قد أضاف أيضاً إلى كبريات مدارس المنمنمات الإسلامية (العراقية - والفارسية، والهندية، والتركية، ومدارس آسيا الوسطى - بخارى - سمرقند، طشقند وغيرها) مدرسة الجزائر والتي طمس الاستعمار الفرنسي معالمها منذ أوائل

(\*) باحثة في تاريخ الفن. أستاذ مساعد في الجامعة اللبنانية قسم الآثار والفنون.

القرن التاسع عشر، ولم تستحوذ على إهتمام مؤرخي الفن نظراً لتعثر إمكان رصد مصادرها.

لقد برز محمد راسم كفنان منمنمات في عائلة فنية عريقة بانتمائها إلى الفنون الإسلامية التزيينية، كونه أخذ منها الفن بالوراثة، وكان أبوه علي فناناً جزائرياً معروفاً برع في فن النحت والتصوير على الخشب الذي يزين الجدران والإطارات وصناديق العرائس، وكان يبدع رسوماً تصغيرية وخطوطاً مذهبة على الزجاج حيث تزين بها المنازل الجزائرية من الداخل (وهذا تقليد جمالي واجتماعي ميز المجتمعات الإسلامية وشكل أحد ألوان حضارتها الفنية).

ومنذ طفولته<sup>(1)</sup>، تلقى محمد راسم تعليمه الأول لهذه الحرفة على يد عمه وأخيه الأكبر (الذي اشتهر بتزيين الكتب الأدبية التقليدية في الجزائر) وقد مارسها معاً في المحترف المنزلي، ومنهما أيضاً تلقى الكثير من أسرار الرسم التصغيري، أي المنمنمات، فأظهر براعة فائقة في ممارسة عمله الفني إضافة إلى خصب المخيلة ورفعة الذوق الفطرية بتناسق الألوان ورهافة الحس التصويري، مما لفت أنظار مستعمري بلاده الفرنسيين إلى موهبته فانتج لشركة الطبع التزييني بيازات كتاب حياة محمد الذي زين الفنان أثيان ديني<sup>(2)</sup>. بعد ذلك توجه محمد راسم إلى باريس ليعمل في قسم المخطوطات في المكتبة الوطنية وليحصل على منحة سمحت له بزيارة إسبانيا والتعرف على الآثار الإسلامية في قرطبة وغرناطة. ثم توجه بعد ذلك إلى لندن حيث رخص له أستاذ الإسلاميات سير ذنيزن روس، بالاطلاع على أشهر المخطوطات الإسلامية المصورة. وما بين عام 1924 و1932م. انتخب رساماً لكتاب ألف ليلة وليلة الذي أنتجته ماردن روس. وفي هذا العمل الفني الضخم، وضع محمد راسم عصارة عبقريته الفذة في تناسق الألوان الدقيق وغازاة أدواته التعبيرية وتنوع أسلوبه التقني المتميز. كما أنه استمر يعمل على تزيين الكتب لشركة بيازات، فزين بالرسوم كتاب خضراء لديني وديوان حديقة الورود لسعدي والقرآن الكريم لفرائس توسان والسلطانة لروزدوماقال برثنان وأنشيد القافلة لأوديان، فمُنح عام 1933 جائزة الجزائر الفنية التي كانت تُمنح فقط للفنانين الفرنسيين.

وفي العام نفسه عُيّن أستاذاً للفنون الجميلة في الجزائر، ومنذ ذلك الحين لمع نجمه وأصبحت رسومه الفنية تُعرض في باريس وفيينا وستوكهولم وكوبنهاغن، وبوخارست والقاهرة وروما. وعام 1955 قررت الشركة الفنية الملكية لفناني التصوير التصغيري والرسم في إنكلترا أن تنتخبه عضواً شرفياً.

(1) محمد راسم الجزائري. فنان جزائري ولد عام 1894 في الجزائر وتوفي عام 1975.

(2) أثيان ديني. فنان فرنسي 1861-1929. اهتم بالموضوعات الاستشراقية. عاش فترة طويلة في الجزائر، وربطته صداقة عميقة بمحمد راسم الجزائري. اعتنق الإسلام عام 1913م، زار مكة المكرمة عام 1916 لاداء فريضة الحج.

هذه المعطيات دفعت بنا إلى البحث عن البنى الجمالية والتقنية التي كوّنت حجر الأساس في فن المنمنمات لدى محمد راسم، حيث سنتوقف عند عدد من أعماله التي جمعت في اليوم<sup>(3)</sup> يضم أهم منمنماته وأكثرها دلالةً على أسلوبه وشخصيته الفنية في مقارنة إيقونوغرافية تستهدف الصورة والفكرة أو ما نسميه بالشكل والمضمون. Iconographies.

بقي محمد راسم في مجمل منمنماته محافظاً على الطابع التزييني للشكل العام للمنمنمة وعلى شاعرية رفيعة تتمظهر في اختيار المؤثرات التي تتكوّن منها اللوحة على وجه الخصوص عناصر الطبيعة الغنّاء في أجزاء مختلفة من تركيبة اللوحة (أزهار، نباتات، أشجار، أنهار، بحر، جبال، آلات موسيقية، وبعض الشخصيات التاريخية) مع ميل نحو ميثولوجية الواقع والارتقاء به حتى الحلم في أحيان كثيرة، خفة ورشاقة الحركة وزخم الإيماءات التعبيرية التي يتمتّع بها أبطاله أو شخصياته، مع نزعة رومنتيقية في اختيار الفكرة الأساسية والإغراق في التنسيق الزخرفي للملابس بألوانها البراقة والصاخبة والإسراف في فن الزخرفة والرقش الذي يميّز العمارة الشرقية من الداخل (الجدران والقبب والقناطر المزيّنة بأنواع الفسيفساء) عدا عن النقل الحرفي للأحجام والنقوش الهندسية التي تميّز نمط الرخام أو البلاط الذي يغطي أرض الفناء أو الدار وحتى أنواع السجاد بشتى رسومه، وكذلك أدوات الحياة اليومية الشرقية المطعمة في العادة بألوان فاقعة ومتناقضة (الصناديق الخشبية والطنافس والمجالس الخشبية والأدوات النحاسية والفخارية والحلّ والمجوهرات والآلات الموسيقية).

وكذلك إعطاء المسحة الإثنية المحلية (Ethnologie locale)، وأسلوب العمارة واللجوء إلى استخدام العيون في التعبير والأصابع في الإشارات، والأيدي في الإيحاءات ثم توليفها في إبراز المجموعات وإعطاء كل شخصية مقامها، فتغدو العين مرآة للروح واليد مرآة للجسد.

وانحصرت دائرة اهتمامه بتصوير أنماط السلوك والعادات والتقاليد في مجتمعه، وبذلك يكون قد قوبل موضوعاته التي لم تخرج من أطر التقاليد القروسطية الفنية التي عرفها فن المنمنمات في حقباته ومدارسه (العراقية - الإيرانية، التركية ومدارس آسيا الوسطى) حيث كانت تتكرر صور الواقع والبيئة الشرقية ولكن بأساليب متنوعة وإخراج فني متعدد بحسب المرحلة والمدرسة أو تبعاً لشخصية الفنان ذاته. أهم الموضوعات التي استهوت حفلات «الصيد» و «الأعراس» وتصوير «الحريم» وحفلات «الرقص» و «الغناء» صور «المعارك» و «الفرسان»، صور من الحياة الدينية (الصلاة في الجامع)، «ليالي رمضان في الجزائر»، حفلات «الأعياد»، صور الحمامات الشرقية والمستحقات والحدائق العامة، صور من حياة القصور (التركيز فيها على هارمونية

(3) محمد راسم الجزائري. اليوم مصور لأعماله، الطبعة الرابعة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

العلاقة الجمالية والأخلاقية في المجتمع الإسلامي) وصور توحد الإنسان والطبيعة أي علاقة السلوك بالمُناخ. إضافة إلى هذه الموضوعات التقليدية، هناك محاولة لمحمد راسم جديرة بالتقييم وهي اهتمامه بالموضوعة التاريخية، يعني، إدخال صور من التاريخ الإسلامي ومن حياة قاداته إلى نوع المنمنمات. وبهذا نقل محمد راسم إلى فن المنمنمات موضوعاً جديداً عرفه فن التصوير الأوروبي وأصبح نوعاً ثابتاً في القرن التاسع عشر على يد الفنانين الفرنسيين (دافيد، غرو، جيرودية، جيريكو، ديلاكروا، أ. فرنية وغيرهم)؛ إذ القاسم المشترك والأساسي ما بين محمد راسم في منمنماته والمنمنمات الشرقية الإسلامية هو الموضوع أو الفكرة المُستقاة من الواقع الشرقي والحياة الشرقية المتشابهة في طقوسها وعاداتها الدينية والمدنية وبنائها الجمالية والروحية في كل أنحاء العالم الإسلامي من آسيا وحتى المغرب. هذا الواقع كان يشكل مخزوناً إبداعياً لا ينضب، يلجأ إليه الفنان الشرقي ويتعاطى معه وفقاً لمهارته التقنية وخصب المخيلة، حيث يترك بصماته الشخصية في أسلوب التعاطي مع بنية المنمنمة وفي طريقة الأداء التقني للفكرة بما يتمثل في البناء العضوي الشامل وتركيب مجمل عناصر هذا البناء والطريقة التي تتربط بها هذه العناصر وتتحدّد ويتفاعل بعضها مع بعض لخلق شخصيتها ومُناخها المتميّز؛ والمقصود هو شكل المعالجة الفنية بين الأجزاء؛ إذ إن هذا «الشكل» يمنحنا الفرصة كيما ندرك كنهه والتحليل الشكلي يميّز خصائص العمل الفني ومزاياه.

فما هو الشكل الذي استوت عليه المنمنمة بين يدي محمد راسم؟

وما هي إضافاته في المهارة التشكيلية لتركيبه بناء المنمنمة؟

من أهم منجزات محمد راسم في عالم المنمنمات الإسلامية أنه أدخل إلى فضاء المنمنمة البُعد الثالث وفقاً لقواعد المنظور الأوروبية التي عرفها فن التصوير منذ عصر النهضة. فالمنمنمة الشرق - إسلامية كانت تجهل وجود البُعد الثالث أو ما نسمّيه العمق، وهو المنظور الذي يعتمد على التضائل النسبي الموحى بالعمق، والذي يتمّ عن طريق تناقض الأشياء أو ضمورها كلما ابتعدت عن عين الراي أو باستخدام حدة الألوان ودرجة حرارتها للإيحاء بقرب الأشياء أو بُعدها (كما استخدمها سيزان مصور القرن العشرين في أسلوبه الفني) أو باستخدام نقاط «التلاشي» التي تلتقي عندها جميع الخطوط المتوازية المتّجهة نحو الأفق. ولم يكن للصورة في المنمنمة الإسلامية غير بُعدين اثنين هما الطول والعرض أما العمق فلا وجود له. إن فنان المنمنمات التقليدي كان ينفذ الواقعية بلغة اصطلاحية يُدَمّ فيها رواية الموضوع أو سرد الحادثة في تسلسل غير مبنيّ على أصول هندسية تعتمد علم المنظور والأبعاد الثلاثة، وإنما تبدأ من أعلى إلى أسفل أو العكس. وإما من يدين المنمنمة إلى يسارها أو بالعكس، وأحياناً على شكل لولبي. وكثيراً ما كان يجمع فنان المنمنمات الأشخاص والعمارة ومناظر

الطبيعة والداخل<sup>(4)</sup> في صورة واحدة مع إبراز موقع الشخص الرئيس في الصدارة، حيث يبدو حجمه أكبر من حجم غيره تعبيراً عن رفعة شأنه وأهميته بين القوم. كما أنها تتميز بالتصاق الأجسام بأرضية المنمنمة فيتجه لعملية التسطيع التي يلجأ إليها الفنان حين يكرّس الخط كأساس للتشكيل فيأتي بناء المنمنمة عبارة عن استخدام للمسطحات<sup>(5)</sup> والأشكال الهندسية البسيطة (المستطيل والدائرة والمربع والمثلث) التي توفر للفنان مفردات أساسية لتشكيل علاقة الزمان بالمكان. إن الخط يلعب الدور الأساسي في فن المنمنمات الإسلامية والطابع المرئي لخطوط رسومها وهو أساس التكوين أو التشكيل لبناء المنمنمة العضوي العام، وهذا له صلة بفن الكتابة المنسوخة (الخط العربي أو الكاليفرافيا) وفن الأرابيسك اللذين يشكلان حجر الأساس في الفن الإسلامي، الذي بقي إلى حد بعيد ولو بالشكل «الرسمي» مقلعاً عن التجسيد وبعض الأحيان محرماً له؛ ففنان المنمنمات الإسلامية التقليدي كان يعمل إما بحبر أسود أو أحمر، وبعد أن تجف الخطوط يملأ المساحة ما بين الخطوط بألوان كثيفة ولزجة وينتظرها حتى تجف ليزوق صفحة المنمنمة بإطار من الزخارف والتطريز المذهب اللون؛ هذا ما نسميه بإطار المنمنمة.

أما محمد راسم فيبدو أنه بعد اطلاعه على الإنجازات الفنية الأوروبية في حقل المنظور (تركيبة البناء العضوي العام) ونظريات اللون فإنه استطاع الإفادة منها إلى حد بعيد في تعديل عملية التعاطي مع تقنية المنمنمة. وإن لم يكن محمد راسم الأول بين فناني المنمنمات الإسلامية في توجهه إلى استعمال التقنية الحديثة لبناء اللوحة التصويرية (كان قد سبقه في هذا المجال عدد كبير من فناني المنمنمات الإسلامية التركية والإيرانية الذين احتكوا مباشرة بالفنانين الأوروبيين منذ القرن السابع عشر وحيث اطلعوا على قواعد المنظور، ونذكر هنا الفنان الإيراني محمد زمان الذي كان قد أرسله الشاه عباس الثاني في بعثة دراسية إلى إيطاليا<sup>(6)</sup> مع عدد من الفنانين ودرس في روما على يد فنانين إيطاليين وهولنديين، وهو أول من أدخل قواعد المنظور إلى بنية المنمنمة، غير أن تجربته جاءت بدائية وخجولة إلى حد ما نظراً لتعثر ظروف حياته الشخصية؛ وكذلك برزت محاولات لدى بعض مصوري المنمنمات الأتراك في القرن الثامن عشر الذين تعلموا على أيدي الفنانين الأوروبيين مرافقي البعثات الدبلوماسية في إستنبول، غير أن المنمنمة الإسلامية لم تلمع بين أيديهم ولم تأخذ عناصر التجديد

A. Papadopoulos: L'Islam et l'art musulman, Paris, 1976.

(4)

A. Papadopoulos: L'Esthétique de l'art musulman, la peinture, 4 vol., Paris 1972.

(5) المسطحات هي المساحة الواقعة بين ثلاثة خطوط على الأقل شرط أن تتبسط فوق مستوى واحد، وإذا كانت الأشكال المسطحة ذات بعدين فإن العين تتبع خطوطها المرسومة أي الحدود الفاصلة بين شكل وآخر، أو بين مساحة وأخرى سواء كانت فواصل خطية أو فوارق لونية.

(6) مجموعة مؤلفين، موسكو، دار الفن التشكيلي، 1972، ص 35.

ففيها شكل الإبداع قياساً إلى إبداع محمد راسم الذي طعم المنمنمة الإسلامية بما قد رآه مناسباً للتجديد ضمن الخطوط الجمالية العريضة التي تتميز مناه البناء العضوي العام، ليس فقط في الإقلاع عن التسطيط وإدخال البعد الثالث، وإنما في طريقة تقسيم البناء إلى أجزاء منتظمة متناسقة ممنهجة لمفهوم الزمان والمكان (الحدث) بحيث نقل صورة العالمين الداخلي والخارجي للإنسان الشرقي (البنية الأخلاقية - الجمالية) بكثافة وغنى وحيوية لا مثيل لها، مع الحفاظ على البنية التصغيرية للصورة. لم يشأ محمد راسم في تصويره لأنماط السلوك وصور البيئة الشرقية أن يكون على نمط أسلافه من فناني المنمنمات فنراه قد تقيّد بالمقاييس ونسب الأشياء بعضها إلى بعض، بحيث استطاع إبراز الصورة على أشد ما تكون وضوحاً، وتنسيقاً لعناصر تكوين صورة مبنية غاية في الدقة والبراعة والتقنية، وعلى عكس سابقه، نظم نسب حجم الأشخاص مع عناصر العمارة الداخلية وتناول عناصر العمارة الشرقية والزخرفية كمسرح يتحرك في داخله أبطاله، بحرية، مركزاً على التصميم المعماري الشرقي كإطار زخرفي رمزي ليس للإيحاء فقط وإنما مستخدماً إياه كدلالة على البنية الجمالية ورفعة الذوق الشرقي؛ فقد صور المشربيات بتفاصيلها، والقبة والقناطر وصحن الدار، وما يغطيها من زخرفة ورقش وفسيفساء، وزخرف جدرانها بالنباتات التورية (الأرابيسك) وشتى الأشكال الهندسية المتشابهة كما في منمنمة غداة زفاف وحفل تقليدي ودارة بالجزائر العاصمة وراقصتان شرقيتان، واستطاع أن ينظم الفناء الداخلي للعمارة على شكل قواعد المنظور الأوروبية كي يربح مساحة أوسع قادرة على استيعاب عناصر ومؤثرات البنية الجمالية للمجتمع الشرقي؛ فهو دائماً يحرص على تقسيم المنمنمة إلى ثلاثة أجزاء: فالجزء الأمامي يترك في العادة كمجال لإظهار براعة الفنون اليدوية التزيينية الشرقية فيغطيها بالرخام المزخرف والسجاد الشرقي الغني بالرسوم الهندسية المتنوعة ويضيف إليه الأواني النحاسية (الشمعدان، والسماور، وأباريق القهوة والشاي وآنية الورد، وصناديق الخشب والأرائك، والطنافس المزينة بالأرابيسك) كما في حفل تقليدي ودارة بالجزائر العاصمة وغداة زفاف وراقصتان شرقيتان.

الجزء الوسطي - ويشكل في منمنماته الجزء الحيوي حيث تتمحور حركة «الحدث»، وهنا في العادة ينظم عمل أبطاله بشكل متسلسل ومحبوك؛ إذ يعطي كل شخصية دورها، حرية تعبيرها، تجسيد انفعالاتها، واقعية صورتها، تنوع وضعياتها، غنى النماذج الإنسانية (يعني، تعدد الصورة والوجود) والتوق إلى تصوير الشخصيات بأنماط جمالية مثالية، فيصورهم في قمة من تناسق التقاسيم، العيون الواسعة السوداء كعيون الغزلان، والأنف الجميل المستقيم، والفم المكتنز بأناقة، والوجوه البيضاء، الحواجب المرفوعة كسيوف فوق الأعين. في هذه التفاصيل حاول الارتقاء بالواقع نحو الحلم والمثالية، إلا أنه من ناحية أخرى استطاع تثبيت السحنة الإثنية المحلية في صورة الوجه وفي أشكال الملابس والعمائم وأنواع زينة الرأس والشعر؛ إذ إن الرائي

إلى المنمنمة يدرك من النظرة الأولى من خلال تكرار أشكال البرنس والسرورال المغربي عالم ومجتمع المنمنمة والمنطقة التي تنتمي إليها. هذه الخاصية لا شك في أنها تميز أيضاً سائر مدارس المنمنمات الإسلامية إذ من خلال الملابس يستطيع المرء أن يميز «مكان» الحدث. ولكن محمد راسم تخطى فناني المنمنمات القرون السابقة بوصفه ركز على التصوير التسجيلي والواقعي للسحنة الإثنية في الوجه (كان فنان المنمنمة في السابق يترك مساحة لشكل الوجه تتخللها خطوط ترمز إلى العين أو الأنف والحاجبين دون القدرة على إبراز معالمها وتفصيلها). وبهذا أدخل محمد راسم بعض خصوصية فن البورتريه الأوروبي إلى عالم المنمنمة للتمكن من حرية التعبير وزخم الانفعالات النفسية والروحية وتجسيد العالم الداخلي الذي يعانيه أبطال موضوعاته (\*).

أبقى محمد راسم أيضاً الجزء الوسطي مركزاً ليس فقط للحدث وإنما أبقاه مركزاً لإظهار براعته التزيينية والتصويرية بالمعنى الشكلائي فهو يحرص كما نلاحظ في المنمنمات المذكورة أعلاه التركيز على حركة الأيدي، تنوعها، فهي مخضبة بالحناء في «غداة زفاف» تعبيراً عن العادات الشرقية والجمالية لدى المرأة الشرقية ورشاقة الأنامل وليونة واتساق الزند في صور الراقصات في «حفل تقليدي»، «راقصتان شرقيتان»، و «دائرة بالجزائر العاصمة»، وكذلك في منمنمة (نساء عند الشلالات) حيث الجسد الأنثوي بكل تفاصيله ينطق بعالم الشرق الحسي ودور المرأة فيه كعنصر للفتنة والمتعة. إضافة إلى هذا فإن محمد راسم أول من أغنى الجسد بحيويته وحركته حيث لم يعد مادة جامدة مسطحة غامضة، قدرية، وملتصقة بالمكان (كما في المنمنمات الإسلامية التقليدية) وإنما كسر الحاجز بين عالم أبطاله والرائي أو الناظر إليهم. قرب المسافة بينهما وساعد الناظر على الدخول إلى عالم الشرق وكنه سره، وتذوق نكهته وتفهم مسلماته الأخلاقية - الجمالية، وخلق من هذا العالم الشرقي المصغر، نافذة مفتوحة على الزمان تحمل في طياتها صورة الماضي (التراث) والحاضر (واقعية الفعل أو الفكرة) والمستقبل (كسر الجمود والتوق إلى الحركة).

أما الجزء الخلفي أو العمق (Fond) في منمنمات محمد راسم فهو يلعب دوره كما في بنية اللوحة التصويرية أي له دلالاته المتنوعة والمختلفة بحسب اختلاف وتنوع الموضوع أو الفكرة التي يتناولها الفنان. في بعض منمنماته حيث يدور الحدث في مكان مغلق كما في «غداة زفاف» وحفل تقليدي فإن مؤثر Motif أو عنصر العمارة الشرقية المحلية ونقصد به العمارة المغربي (الموريسك) يشكّل الجزء الخلفي أو «العمق»، وفي منمنماته الباقية والتي تدور الأحداث فيها في الطبيعة والهواء الطلق، نرى أن محمد راسم إضافة إلى إظهار المنظر الطبيعي (الجبل، البحر، الحدائق، الغناء والبساتين) فإنه يلجأ أيضاً إلى تصوير عنصر العمارة المحلية؛ ففي منمنمته، ليالي رمضان يغص الجزء الخلفي بأشكال من المنائر والمآذن وقبب الجوامع التي تلمع تحت ضوء القمر الساطع الذي يضيء سماء الجزائر فيبدو البحر وكأنه مرآة السماء الغاصة بنجومها ومشتقات

اللون الأزرق. في هذه الصورة الواقعية لإحدى الليالي المقمرة من شهر رمضان، إذ الناس في قمة من الحركة والحياة، استطاع محمد راسم أن يعطي صورة حقيقية عن علاقة الإنسان ببيئته ومناخه وتواصله في حركتها (الإنسان، العمارة، الطبيعة) في هارمونية جمالية أخاذة، تنضح رومانطيقية وتنفّث انفتاحاً فلسفياً على الطبيعة. كذلك أدخل راسم عنصر العمارة في الجزء الخلفي من منمنمة في المسجد وسفينة على أبواب الجزائر ومعركة في البحر وخير الدين بربروس وعودة الخليفة عبد الرحمن الداخل وحديقة في الجزائر العاصمة ودارة في الجزائر العاصمة وحتى المنظر الطبيعي الذي شكّل عمق منمنمة نساء عند الشلالات لم يخل من عنصر العمارة حيث يبدو أحد القصور من على قمة الجبل. إن عنصر العمارة ولئن كان يشكّل أساساً في بنية المنمنمة الإسلامية في كل مدارسها ومنها أيضاً اتخذ واجهة وإطاراً للمناظر الداخلية غير أنها افترقت إلى التصميم الهندسي المنظوري وبقيت إيحائية. فلجوء محمد راسم الدائم إلى عنصر العمارة، ليس إلا إصراراً على التراثية في بناء المنمنمة من جهة ووعياً للقيمة الجمالية الشرقية في فن العمارة وما يشكّل في دلالاته «الأناء» الشرقية و«الأناء» المحلية والقومية والإثنية من جهة أخرى. لا نشك في أن محمد راسم الذي اطلع على شتى أنواع ومدارس المنمنمات الإسلامية من خلال إقامته وعمله في قسم المخطوطات في المكتبة الوطنية الباريسية وقسم المخطوطات الشرقية في لندن، قد أدرك تلون أشكال العمارة الإسلامية بتلون مدارسها إلا أن هناك عاملاً هاماً وكبيراً وهو دراسة العمارة الشرقية من قبل الفنانين ومؤرخي الفن والمستشرقين الأوروبيين وبخاصة الفرنسيين أيقظ أيضاً في محمد راسم وعي «الأناء» الجمالية الواقعية الصورة والتفاصيل؛ فمنذ أواخر القرن الثامن عشر وفنون العمارة الشرقية بشتى أنساقها وأنماطها تزين ألبومات ولوحات الفنانين الفرنسيين خصوصاً ما ظهر بعد حملة نابليون على مصر في اللوحات التاريخية التي صورها فنانو فرنسا أوائل القرن التاسع عشر (غرو، جيرودية، كارل ثيرنيه، غيران، جيريكو) وعرف تألقه في أعمال الفنانين الذين زاروا الشرق وصوروه (ديلاكروا، ديكان، ماريللا، جيروم دوزا، فلاندان، فريز، ليسور، فرومنتان، غيوم، روبرتس وغيرهم) طيلة القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إذ تصدرت أعمالهم الصالونات الفنية الباريسية السنوية وكذلك أغنت المتاحف والقصور والغاليريهات. ومحمد راسم فقه أيضاً أهمية مؤثر العمارة الشرقية وأهميته الجمالية ودلالاته الاجتماعية وخير دليل على ذلك هو استعمال عنصر العمارة كدلالة تاريخية ورمز يحاكي الزمان والمكان في آن معاً. في منمنمته تاريخ الإسلام التي تبدو على شكل كتاب مفتوح تنصده صورتان في الصفحة اليسرى صورة السلطان محمد الفاتح الثاني، وفي الصفحة اليمنى صورة هارون الرشيد الخليفة العباسي ويحيط بهاتين الصورتين إطار هو عبارة عن تسلسل في سرد تاريخ الإسلام في أهم مراحلها ومحطاته (حسبما رآها محمد راسم) ونبدأ الصورة الأولى في الإطار من أعلى الصفحة



اليمنى حيث يبدو النبي محمد (ص) (محاطاً بهالة ذهبية رمز القداسة والألوهية وهو تقليد بيزنطي يزين رؤوس القديسين في الأيقونات) وهو يتسلم أو يتلقى القرآن من الملاك جبرائيل وفي الصورة التي تليه يبدو بناء الكعبة الشريفة في مكة المكرمة خلف صورة النبي محمد (ص) وفوق كل صورة من الإطار هناك إطار من الأرابسك تتخلله آيات من القرآن الكريم تتلاءم والصورة التي تقع بقربها مثل، «محمد رسول الله»، «إن دين الله الإسلام»، «إنا أنزلناه في ليلة القدر»، «لكم دينكم ولي ديني»، «وقاتلوا في سبيل الله من يقاتلكم ولا تعتدوا فإن الله لا يحب المعتدين» وغيرها، من ثم ينتقل محمد راسم إلى تصوير مشاهد الفتوحات الإسلامية في الهند (يرمز إليه بتصوير مسلمين وفي العمق يبدو القصر الهندي المشهور تاج محل وفي إفريقيا حيث يصور نمط العمارة المغربية (القيروان) وصورة عقبة بن نافع وبعدها ينتقل إلى تصوير نمط العمارة الأندلسية وصورة الخليفة عبد الرحمن فاتح الأندلس، ومن ثم صورة من قصر الحمراء حيث ازدهار العلوم والفنون الإسلامية، وتليها مرحلة الحروب الصليبية وصورة السلطان صلاح الدين الأيوبي، وأخيراً صورة جامع السلطان أحمد في إستانبول (رمز الإمبراطورية العثمانية المتعارف عليه) حيث تبدو صورة السلطان عبد الحميد). كما أن نموذج العمارة العثمانية (على نسق جامع السلطان أحمد في إستانبول) يغطي الجزء الخلفي من صورة محمد الفاتح الثاني، كما يبدو الخليفة هارون الرشيد ومن خلفه نموذج العمارة الإسلامية البغدادية. وهكذا فإن مؤثر العمارة في منمنمة تاريخ الإسلام بتنوعه وواقعية صورته، أكد في إبداع محمد راسم العنصر التقليدي لفن المنمنمات الإسلامية من جهة. ومن جهة أخرى أظهر مدى غنى وخصب معرفته الفنية بشتى أنماط العمارة الإسلامية ومدارسها. لكن الأهم من ذلك هو تطور المفهوم التاريخي لدى محمد راسم، فهو يعتبر من أوائل من أكسب فن العمارة الإسلامية دوراً رمزياً في بنية المنمنمة تعبيراً عن مفهوم المكان والزمان؛ إذ إن عنصر العمارة دخل في بنية اللوحة التصويرية الأوروبية بحسب قواعد المنظور منذ عهد النهضة؛ فلقد صور فنانون هذه المرحلة اللوحات التاريخية المستقاة من التوراة والإنجيل واستعملوا عنصر العمارة دلالة على واقعية الحدث التاريخي (رافايل، مازاتشو، بيار ديللا فرانشيكا، بيليني، كاربانتشو وغيرهم).

إن تطور علم التاريخ وعلم الآثار على أيدي الرومنطقيين الأوروبيين أوائل القرن التاسع عشر قد عمّق النزعة التاريخية وجَدّد أهمية عنصر العمارة في اللوحة التاريخية. وبذلك يكون محمد راسم قد حقق تجديداً كبيراً في تمظهر عنصر العمارة في بنية المنمنمة طبقاً لروح العصر وتطور علم التاريخ والحضارات. كما أغنى عالم المنمنمة بأدوات رمزية محلية تاريخية، وقيم تعبيرية وجمالية جديدة ومنها جعل المنمنمة مسرحاً للدين والدنيوية، حيث يتجسد التاريخ، والعمارة والفنون البدوية التزيينية واللغة (الخط) والدين (آيات القرآن والحديث الشريف) والإثنوغرافيا والطبيعة،

واستخدام كل هذه المؤثرات للوصول إلى قمة انعكاس المسلمات الأخلاقية والجمالية والإسلامية والارتقاء بها نحو العالمية، كما أن اغتراف محمد راسم من المعرفة الفنية الأوروبية تجلّى في أهم ما يمكن أن يميزه كفنان منمنمات وهو المهارة اللونية وقدرته على إدخال أهم ما توصلت إليه المدارس الأوروبية في النظرية اللونية إلى بناء المنمنمة الإسلامية، وإخصاب منّاها اللونية بحيث يصعب تمييزها عن اللوحة التصويرية الأوروبية من حيث المهارة اللونية.

يعتمد محمد راسم اللون في بناء المنمنمة ليس فقط كقيمة جمالية وإنما كعنصر تشكيلي أساسي يخدم الشكل ويثبت انتماءه إلى التشكيلية؛ بينما كان الخط والتسطيح هما الأساس في المنمنمة الإسلامية وكان اللون يأتي ليملأ الفراغ في الأشكال الهندسية المخططة والمحددة. وهناك عدد من الألوان المحددة والتي كان يلجأ إليها مصورو المنمنمات، وهي تقوم على التوافق والتباين والخفوت والحدة والبرودة والدفء، التي تتفاعل فيها الألوان بعضها مع بعض في التكوين، أو التحول اللونية. وكان يحصل عليه في عملية تجاور الألوان وتغير هويتها ومعالمها كلما انضوت ضمن أصباغ تتفاوت قوة أو خفوتاً تخلق من حولها توافقات وكثافات في التكوين بصفة عامة (كاستعمال اللون الأصفر ضمن مساحة قاتمة فيبدو متألّفاً وأشدّ حدة، في حين يخبو اللون الأصفر ويميل إلى البهوت إذا ما أحيط بلون أبيض).

أما محمد راسم فقد منح اللون حريته، أي لم يحصره ضمن خطوط وحدود. وحتى حين يلجأ إلى تصوير الأشكال الهندسية والزخرفية النباتية والأرابيسك فإن اللون يلعب لعبة الخط ويأتي عفويّاً، حراً، طريّاً لا يعرف القيود ولا الحواجز.

تأثر محمد راسم بالفنانين الأوروبيين في تركيبه العجينة اللونية، تدرجاتها، انعكاساتها، مقاماتها، أنغامها، تناقضاتها، وتوافقها، فهو كان يمزج ألوانه ويستحضر تدرجاتها قبل وضعها على سطح المنمنمة (على عادة الفنان الأوروبي وخصوصاً الرومنطيق). وهو فنان الاشتقاقات اللونية، إذ يستطيع في بناء المنمنمة الواحدة أن يدرج عدة مشتقات لونية للون واحد كالأزرق في تصوير أرضية الفناء والسجاد في منمنمة دارة بالجزائر العاصمة ومشتقات اللون الأخضر في خلفية هذه المنمنمة وفي بناء حديقة بالجزائر العاصمة حيث تبدو المنمنمة جنة خضراء يزدهر فيها الطير وأغصان الشجر والنباتات والزهور وحتى لون الماء بشتى مقامات الأخضر من أشد درجاته خفوتاً حتى أكثرها عمقاً. هذه اللعبة اللونية الصعبة بتدرجات اللون الأخضر تسيطر أيضاً على منمنمة نساء عند الشلالات وفي هذه المنمنمة يلجأ محمد راسم إلى لعبة التناقض اللونية حيث يعمق لون الجزء الخلفي ليريز أجساد المستحبات بألوانها السمرء المائلة إلى اللون البرونزي، أما في منمنمة راقصتان شرقيتان فتبدو براعة محمد راسم الملون بمقدراته على تصوير بدلات الرقص الشفافة بحيث يتراءى من خلالها الجسد وحركة القوام وثني الخمر؛ فمنمنمات محمد راسم لا تعرف ألواناً

محددة، غناها في غنى ألوانها وتنوعها؛ فهو في كل منمنمة يخلق لوناً عاماً، أو طاعياً يكثر من استعماله بحسب الفكرة أو الموضوع؛ فالأبيض يشيع بهجة وفرحاً في فضاء منمنمة غداة زفاف والناظر إلى هذه المنمنمة يصل إليه إحساس البهجة والزهو.

إن استعمال اللون ومشتقاته يأتي بحسب الموضوع أو الفكرة. أن يساعد اللون على شرح الفكرة وتجسيدها تشكلياً لهو خاصية مستجدة على عالم المنمنمة إذ كان يلعب اللون في معظم الأحيان دوراً تزيينياً وأحياناً رمزياً (كمقامات الحريري التي صورها الواسطي).

إن عين محمد راسم اللونية، تتسم بالواقعية لأنها تجسد العالم المحيط على صفحة المنمنمة بألوانه الحقيقية، حيث يغلب الأخضر على صفحة المنمنمة التي تدور أحداثها في الطبيعة (حديقة في الجزائر العاصمة) و (نساء عند الشلالات) ويغلب اللون الأزرق على المنمنمات التي تدور أحداثها على شاطئ البحر (ليالي رمضان) و (معركة في البحر). وبذلك يتم نقل التفاعلات اللونية الطبيعية إلى صفحة المنمنمة بخلاف ما كان سائداً في السابق. هذه التقنية اللونية التي هي في الأساس إنجاز ضخم من إنجازات القرن التاسع عشر ساهمت في تجديد صفحة المنمنمة وتطوير تشكيها؛ إذ إن محمد راسم نقل الصورة الواقعية للإنسان، الطبيعة، العمارة، والفنون الإسلامية ولكن بشكل مصغر، وبذلك تكون المنمنمة الشرق - إسلامية قد عرفت الكمال التشكيلي على يد محمد راسم بينما العكس تماماً حققه ديلاكروا في بعض لوحاته الاستشرافية (التي تنضوي على مؤثرات شرقية) حيث نقل فكرة وموضوع فن المنمنمة الشرق - إسلامية إلى بناء اللوحة التصويرية الأوروبية، مكسباً إياها كل قواعد المنظور والنظرية اللونية الرومنطيقية، وبذلك تحقق تماثل حضارتي الشرق والغرب الفنية. وليس في الحقيقة مسألة الحجم أو المساحة في تصوير المسلمين الأخلاقية - الجمالية الشرق - إسلامية هو الذي يشكل حالة التماثل بين حضارة الغرب (المقصود هنا إبداع ديلاكروا في الاستشراق الرومنطقي) وحضارة الشرق (إبداع محمد راسم فنان المنمنمات الإسلامية) يعني، أن ديلاكروا الذي نقل عالم المنمنمة الصغير إلى اللوحة الجدارية التشكيلية ومحمد راسم الذي طعم عالم المنمنمة الصغير بكل منجزات اللوحة الجدارية التشكيلية (قواعد المنظور والنظرية اللونية) كلاهما لعب اللعبة الفنية عينها ولكن معكوسة، والغاية واحدة تتمثل في استلهم فن المنمنمات الإسلامية التقليدي والبحث فيه عن الجودة، التميز، الكمال الفني، والتقني. وهذا مشروع في تاريخ الحركة الفنية العالمية إذ يلجأ الفنان إلى مصادر فنية مختلفة ليغني عالمه الروحي ويخصب أدواته ومهارته التقنية والأمثلة على ذلك كثيرة منذ القرن السابع ق.م. حيث تغلغل المؤثرات الفنية ما بين الشرق والغرب بدا يعرف تألقه.

سنحاول هنا إيجاد أوجه التماثل في إبداع ديلاكروا ومحمد راسم على أساس المقاربة الأيقونوغرافية في بعض أعمالهما التي تتضمن إمكان هذه الفرضية في تمظهر

العناصر الفنية صورة وفكرة. إن عملية التبادل الحضاري بين أوروبا وبلدان حوض البحر المتوسط والتي انعكست بصورة واضحة في شتى المدارس الفنية (الرومانية - الهيلينية، البيزنطية - الإسلامية، القوطية - عصر النهضة - الباروك - الروكوكو - الرومنطيقية ومدارس القرن العشرين modernisme تؤكد عملية التأثير المتبادل بين شعوب هاتين المنطقتين، والتي لم تتوقف وإن عرفت بعض مراحل الجمود النسبي وذلك بسبب العلاقات التجارية (الحروب والغزوات - هجرات الشعوب) لأن تواصل المعرفة الفنية بين الشرق الإسلامي والغرب قد تظاهر بأدوات وعناصر كل مدرسة فنية أو حقبة تاريخية قد مرَّ بها، وبحسب علاقة المنطقة (السياسية والاقتصادية) التي ينتمي إليها، فإذا كانت المؤثرات الإسلامية قد ازدهرت في فنون فرنسا، وإسبانيا وإيطاليا وصقلية منذ القرن التاسع الميلادي (بعد فتح العرب الأندلس واحتلال جنوب إيطاليا وفرنسا و西西يليا) وهذا ما انعكس في آدابها وفنونها التشكيلية (النحت، فن التصوير، والعمارة) والمتمثلة في بعض مظاهر الأسلوب القوطي، وأغاني التروبادور<sup>(7)</sup> والكوميديا الإلهية لدانتلي<sup>(8)</sup> وفي جداريات مازاتشو، جوتو، وبيار ديلافرنشيسكا، ستيفانودي وريفيو، جنتيلودي فابريانو، نانودي بيتشي، فيليبوليني، فرايباتو أنجيليكا<sup>(9)</sup> وغيرهم من فنانين عصر النهضة الإيطالية حيث دخلت العناصر أو المؤثرات الشرقية كأدوات تزيينية من جهة ومن جهة أخرى لها دلالاتها الرمزية على واقعية البيئة التي يدور فيها الحدث التاريخي المنتقى من الإنجيل أو التوراة (تصوير العمارة الشرق - إسلامية - النباتات - الحيوانات - الطيور - السجاد - الأواني الفخارية والنحاسية - الملابس - الحُلَى - الأسلحة وغيرها). ولكن مع القرن السادس عشر وبعد ظهور السلطنة العثمانية على مسرح الأحداث العالمي وعقد معاهدة الصلح مع إيطاليا وفرنسا وهولندا أخذت العلاقات التجارية تزدهر من جديد وبدأت رحلات الفنانين الأوروبيين إلى الشرق، زيارة بيليني للباب العالي في عهد السلطان محمد الفاتح الثاني، وكذلك زيارة الفنانين الهولنديين والفرنسيين إلى إيران حيث بدأ في هذه الفترة في فن التصوير الإيطالي ظهوراً بارزاً لأثر المنمنمات الشرق - إسلامية وخاصة في أعمال كل من غوزولي، غيرلاندايو، بينتوروكيو و فيرونيز<sup>(10)</sup> وغيرهم. وفي القرن السابع عشر ذاع صيت فنان المنمنمات الإيراني رضا عباس، حيث نقل عن منمنماته عدد من اللوحات الجرافيكية عام 1633م. في إيطاليا<sup>(11)</sup> وتعرفوا كذلك على أعمال المصور محمد زمان في

Enciclopedia Universale de l'Arte, vox, ROME, 1963, p. 223.

(7)

المرجع المذكور أعلاه.

(8)

G. Soulier: Les influences orientalistes dans la peinture toscane, Paris, 1924.

(9)

Ch. Diehl: «La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance», La revue de l'Art. Ancien et moderne, vol. XIX, Paris 1906, p. 148.

(10)

Gilles de la tourette: L'orient et les peintres de Venise, Paris, 1923, p. 12.

(11)

بعض منمنماته التي تصور مقاطع من الشهنامة؛ في هذه المرحلة بالذات لعب التجار دوراً كبيراً في تقريب العالمين الشرقي والغربي فنياً؛ إذ كان يتم شراء المنمنمات الإسلامية ونقلها من إيران وإستنبول إلى فرنسا بخاصة. وهنا تجدر الإشارة إلى دور كل من تافرنيه وشاردان<sup>(12)</sup> في نقل اللوحات الإيطالية والهولندية والفرنسية إلى هذه البلدان وبيعها فيها حيث كان الشاه عباس الثاني من أهم المولعين بالفنون وخصوصاً فن التصوير حتى إنه درس قواعد فن التصوير على أيدي بعض الفنانين الهولنديين. وفي المقابل أبرز رامبرانت الفنان الهولندي الكبير أثر المنمنمات الإيرانية على وجه الخصوص في لوحاته التاريخية المستقاة من التوراة والإنجيل. وفي هذه المرحلة بدأ ريشليو والملك لويس الثالث عشر بجمع المنمنمات والمخطوطات الشرقية وإرسال مبعوثين خاصين إلى الشرق لشراؤها (تجاراً وفنانين وحتى شخصيات دبلوماسية ومبشرين) والتي كونت مكتبة ضخمة شكلت أساساً لتكوين دراسة الشرق وظهور الاستشراق كعلم في فرنسا في القرن الثامن عشر<sup>(13)</sup>. إذ إن أثر المنمنمات الشرق - إسلامية عرف طريقه إنما جزئياً في فن التصوير الأوروبي واقتصر على العناصر التزيينية كدلالة على واقعية الصورة والحدث (الزمان والمكان) الذي يدور على أرض الشرق. غير أن ديلاكروا الرومنطقي، تعامل مع فن المنمنمات الإسلامية شكلاً ومضموناً، أي نقل فكرة المنمنمة وموضوعها إلى بناء اللوحة الرومنطيقية، مانحاً إياها السحنة الجمالية والتقنية الرومنطيقية. فهو لم يكتفِ بمقاطع وأجزاء (الطبيعة، العمارة، الفنون اليدوية، صورة الشخصيات (البورتريه) وإنما تبنى بعض هذه المؤثرات محض شرقية مثل صورة حفلات الصيد، الرقص، الغناء، الحريم أو الجواري المستحبات وصورة الفرسان والشخصيات التاريخية. هذه المؤثرات أو الصور الشرقية كانت تتكرر في كل مدارس المنمنمات الإسلامية بحيث شكلت شبه صور ثابتة في فن المنمنمة، يلجأ إليها فنان المنمنمات كإحدى صور البيئة الحياتية الشرقية الواقعية، وبها رُيّنت صفحات المخطوطات الأدبية الشرقية مثل، مقامات الحريري للواسطي، الشهنامة، كليله ودمنة، ألف ليلة وليلة، كتاب تاريخ الملوك للقزويني، خماسية النظامي، ديوان حافظ، والبستان لسعدي<sup>(14)</sup> وغيرهم. وقد تعرف على عدد كبير منها الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا الذي كان يزور في بداية حياته الفنية متحف اللوفر وقسم المخطوطات الشرقية فيه، حيث استنتج منها قسماً لا بأس به، وقد ترك عدداً كبيراً من رسومه الاستنساخية والتحضيرية (Études) في البومات تعود إلى الفترة الأولى

Chardin, Ch.: *Voyages du chevalier chardin, en Perse*, 3, vol. , Amsterdam, 1711.

(12)

J.B. Tavernien: *Voyage en Turquie, en Perse*, 3 vol, Amsterdam, 1711.

P. Martineau: *L'orient et la littérature française au XVII-XVIII siècle*, Paris, 1906.

(13)

Cl. Mnart: *Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman*, Paris, 1908.

(14)

من تكوين ملكته الفنية وقدراته التقنية والإبداعية في العشرينات من القرن الماضي<sup>(15)</sup>. وهناك دراسة مكرسة لرصد أثر المنمنمات في لوحة مذبحة هيويس 1924م، في اللوفر (ولوحة موت ساردنابال 1827/اللوفر) تثبت معرفة ديلاكروا بالفنون الشرقية الهندية، الفارسية، التركية، العربية وولعه بها وإدخاله إياها في بنية اللوحة الرومنطيقية واستعانت به المباشرة بصور من المنمنمات الإسلامية<sup>(16)</sup>. لقد أفاد ديلاكروا كثيراً من حركة الاستشراق كعلم وفن والتي كانت في قمة ازدهارها أوائل القرن التاسع عشر (ازدهار علم الآثار المصرية Egyptologie، علم الآثار الشرقي، علم التاريخ، ظهور البومات الفنانين الفرنسيين والإنكليز الذين زاروا الشرق، امتلاء المتاحف والقصور الفرنسية بالتحف والأواني والأعمال الفنية الشرقية، ترجمة أهم الكتب الأدبية والتاريخية والفلسفية الشرقية، ألف ليلة وليلة، القرآن الكريم، زندافستا، المهابهاراتا، الشهنامة، كليلة ودمنة، تاريخ وآداب العرب بفضل مدرسة دي ساسي. إلا أن الحدث الأهم في تطور فهمه للشرق وعكسه لصور الشرق في لوحاته، هو رحلته إلى المغرب والجزائر عام 1832م، حيث استطاع بعد عودته أن ينهض بالاستشراق الفني الرومنطقي إلى مرحلة الصدارة في المعارض الفنية الباريسية وأن يشغل حركة النقد الفرنسي لها، ويجعل من الاستشراق والشرق محط أنظار وطموح أجيال كاملة من الفنانين الفرنسيين. وهنا سنحاول رصد أثر المنمنمات الإسلامية على أعماله بعد رحلته إلى المغرب والجزائر، لكون هذه المرحلة من استشراقه لم تدرس بعد من جهة، ومن جهة أثرت تأثيراً كبيراً على ترسيخ نوع من الصور الثابتة (Stereotype) عن الشرق في أعمال الفنانين الفرنسيين مما جعل صورة الشرق تتمحور ضمنها لما تصوره من مشاهد للبيئة والسلوك والطبيعة والنماذج والمسلمات الجمالية - الأخلاقية الإسلامية والتي استهوت حتى الفنانين الشرقيين الدارسين في أوروبا ومنهم محمد راسم. وبتناول لوحاته الاستشراقية الأكثر شهرة ودلالة على أثر المنمنمات المباشر ووجه المقاربة بينهما وبين منمنمات محمد راسم (نساء الجزائر 1834 اللوفر)، (عرس يهودي في المغرب 1839م. اللوفر)، (صيد الأسود 1854م، متحف أوغستين مدينة تولوز فرنسا)، (ملاقة فارسين 1835م، متحف بتي - باليه - باريس).

تكمن ريادية ديلاكروا الرومنطقي في أنه سعى إلى مزج أكثر من نوع فني في لوحة واحدة، وهذه نزعة رومنطيقية لمحاولة تكثيف الدلالة على صلة العالم الداخلي والخارجي المحيط بالإنسان وهو ما نسميه بتوليفية الأنواع الفنية (Synthèse de genres)، وقد عكس هذه المقولة الجمالية الرومنطيقية في استشراقه أيضاً: ففي لوحته

Lee Johnson: The painting of Eugene Delacroix. A critical catalogue, Oxford, 1981. (15)

Lee Johnson: Two sources of oriental Motifs copied by Delacroix, Gazettes des Beaux Arts, Paris, N. VI. 1965, p. 579-587. (16)

B. Farwel: Sources for Delacroix. Death of sardanapalus, Art Bulletin, N. XL. 1958, p. 66-71.

(نساء الجزائر 1834م، اللوفر)، جمع بين فن البورتريه والطبيعة الصامته وصورة البيئة. وهذا ما كان يتسم به فن المنمنمات الإسلامية؛ فصورة المرأة الشرقية داخل خدرها كانت موضوعاً دائماً في المنمنمة الإسلامية (صورة المرأة بأدوار مختلفة) وقد استهوت أيضاً الفنان الأوروبي وخصوصاً في القرن الثامن عشر، عصر الروكوكو الفرنسي، إذ كثر تصوير الجواري والغانيات الشرقيات كتعبير عن النزعة الحسية لفناني فرنسا من هذه الحقبة التاريخية، إلا أن الفنان الفرنسي لتعذر دخوله إلى خدور الحريم الشرقي (الإسلامي على وجه الخصوص) كان يلجأ إلى تصوير المرأة الأوروبية في ملابس شرقية ومُناخ الداخل الشرقي (interieur) وكثيراً ما صور نساء البلاط الملكي الفرنسي (مدام بومبادور، مدام ديوباري) في دور السلطانات والحريم الشرقي.

أما ديلاكروا في لوحة نساء الجزائر فقد يكون من أوائل الأوروبيين الذين تمكنوا من رؤية المرأة الشرقية وتصويرها بحد ذاتها، في بيئتها، وأدوات سلوكها، ونمط حياتها، وسحنتها الإثنية، وعالمها الجمالي عاكساً أيضاً تأثره المباشر والواضح بالمنمنمات الإسلامية (الإسراف بالتزيين والأرابسك، الذي يغطي الجدران، والأرض والملابس والسجاد والأواني والأثاث والحلي)، وللمرة الأولى تبدو سورة القرآن الكريم معلقة في عمق اللوحة الأوروبية وبما يتمثل من هارومونية المسلمات الدينية والدنيوية الإسلامية (على الحائط فوق رأس النساء الجالسات إلى الخلف)، وفي هذا أيضاً دلالة على الاهتمام بالخط العربي وجماليته من قبل ديلاكروا، وإذا قارنا هذه اللوحة بمنمنمة محمد راسم دارة بالجزائر العاصمة لوجدنا أن اختيار عدد النساء (الثلاث) بوضعية جلوسهن، ودائرة اهتمامهن، نمط حياتهن، نماذج ملابسهن، زينتهن، المناخ التزييني العام، تقاسيم الوجوه: العيون الواسعة، كعيون الغزلان، (بحسب الفهم الجمالي الشرقي للمرأة) الوجود البيضاوية، الشفاه المكتنزة، الأنف المستقيم والشعر الأسود المخضب بالحناء والمُزَيَّن بالورد والياسمين، امتلاء الجسد، والإكثار من الزينة والحلي، مع نوع الغموض والسحر الذي يشد العين ويبقى لغزاً عصياً، كفن الأرابسك لا تعرف من أين تبدأ وإلى أين ينتهي. إذًا، موضوع «الحريم» أو المرأة الشرقية كعنصر من عناصر التزيينية للحياة الشرقية استهوى ديلاكروا ومحمد راسم فيما بعد، سواء في الموضوع (الصورة) أو الشكل؛ إذ لجأ كلاهما إلى توليف الفهم النظري والتاريخي والجمالي للشرق (كلاهما كان مطلعاً على فن المنمنمات وصورة المرأة تقليدياً فيه) وكذلك الصورة والواقعية الحية التي تعيشها المرأة الشرقية في مجتمعنا (ونقصد بها هنا المغرب الغربي كجزء لا يتجزأ من البنية الأخلاقية والجمالية الإسلامية بشكل عام والتي استمرت على نمطها منذ القرون الوسطى دون تغير جذري حتى القرن العشرين). إلا أن ديلاكروا هو السباق في إعطاء صورة المنمنمة سحنتها التشكيلية بحسب قواعد المنظور وتطور نظرية اللون (الاشتقاقات اللونية وأهمية اللون الأخضر، والبنفسجي والأبيض التي اكتشفها بعد زيارته المغرب)، وكذلك براعته في استخدام لعبة الضوء

والظل والتي لها دلالتها في لوحته المذكورة، لتقديم بعض عناصر البنية التشكيلية للوحة بحسب درجة أهميتها من الفكرة. أما محمد راسم فقد بقي في تصوير منمنماته على التقليد الشرقي دون الدخول في لعبة الضوء والظل وإنما أحداث موضوعه تدور ضمن دائرة ضوئية واحدة (وهذه خاصية المنمنمات الإسلامية) مع الإكثار من استعمال اللون الذهبي كأداة تزيينية وخاصية شرقية في حب الزكرشة والفخامة (سواء في تصوير العمارة والملابس وعناصر الطبيعة الصامتة التي تزين الجزء الأمامي من المنمنمة). إن مشاهد الرقص والغناء كانت تحفل بها صفحات المنمنمات الشرقية كتعبير عن البنية الجمالية والروحية الشرقية وتوقها الدائم إلى الفنون كغذاء روحي وأداة تعبير عن العلاقة بالحياة. غير أن صور ومشاهد الرقص والغناء عرفت الفنون الشرقية كمؤثر فني منذ القدم (الفن المصري القديم، الآشوري، البابلي، والفارسي)<sup>(17)</sup>. هذا المؤثر الفني انتقل بدوره إلى الفن الإسلامي ليظهر في الأدب في وصف مجالس الأنس والشراب وكذلك في فن المنمنمات عدا عن تطور فن الموسيقى الشرقية كنوع مستقل بحد ذاته. وديلاكروا بعد زيارته المغرب والجزائر ترك مخزوناً كبيراً من رسومه التحضيرية والأكوارييل،<sup>(18)</sup> والغرافيك، لعدد كبير من الراقصين والمغنين والآلات الموسيقية الشرقية<sup>(18)</sup>. هو كعادته كان يستعمل هذه الرسوم (كانطباع أول وأرشيف موثق لما رآه في الشرق) التحضيرية كأساس لبناء لوحاته الاستشرافية فيما بعد وهذا ما تؤكد البوماته، مذكراته، ورسائله عن الشرق<sup>(19)</sup>. ففي لوحته **عرس يهودي في المغرب 1839/ اللوفر**، يلجأ ديلاكروا في تصميم بناء لوحته إلى الأسلوب عينه الذي يلجأ إليه فن المنمنمات الذي كان يصور مشاهد الأعراس والحفلات الموسيقية والرقص والغناء؛ فقد قسّم البناء إلى جزئين بما كان يتلاءم مع نمط العمارة الشرقية حيث كانت تجري الحوادث على جزئين - الطابق السفلي (وهو يرمز به إلى الداخل) والطابق العلوي (يُرمز به إلى الخارج)، وهنا يستعمل في العادة عنصر المشربيات وهو ما اصطُح على تسميته في العمارة الإسلامية. وهي شرفة تقع في الطابق ما فوق الأرضي مختلفة الغرض من استخدامها باختلاف الهدف من تشييدها؛ فهي تستخدم في البيوت للنوم (وهذا كثيراً ما صوّره فنانون المنمنمات في حفلات الأعراس حيث كان يصور العريس والعروس أو العاشقين وهما في حالة منعزلة عما يجري في الخارج. ولكنهما يتدخلان في بناء المنمنمة لاكتمال سرد الحدث وإعطاء صورته الواقعية). وتُستخدم في الحانات لزيادة رقعة الأماكن المتاحة للزبائن من جهة أو لتوفير مزيد من الخلوات، أو لتوزيع نشاط المباحج التي تعم أمثال هذه الأماكن.

P. Hoormann: *Musiciens a travers les temps*, Paris, 1952.

(17)

P. Hoormann: *Danseurs a travers les temps*, Paris 1956.

(18)

Robaut, Chesneau: *L'œuvre complète d'Eugène Delacroix, Peinture, Dessins, gravures, lithographies. Catalogue et reproduits par robaut et chesneau*, Paris 1885.

(19)



وهذه الخاصة الشرقية (الجمالية والأخلاقية والاجتماعية) تميزت في لوحة عرس يهودي في المغرب لديلاكروا، وفي حفل تقليدي لمحمد راسم. وفي اختيار الشكل نصف الدائري لتجمع الأشخاص وتصدر الشخصية المهمة في الحفل وإظهار الراقصات في الوسط. هناك مؤثر شرقي مشترك ما بين ديلاكروا ومحمد راسم يؤكد أيضاً أثر المنمنمات الإسلامية وهو صورة «القائد» أو «الملك»؛ ففي لوحة ديلاكروا عبد الرحمن سلطان مراکش عند خروجه من قصره محاطاً بمراققيه وحرسه 1845م. في متحف أوغستين في مدينة تولوز، فرنسا، ومنمنمة محمد راسم عودة الخليفة عبد الرحمن الداخل بعد انتصاره، يصور كلاهما شخصية تاريخية مظهرًا أهميتها في تاريخ شعبها وحياته. ديلاكروا ترك في مذكراته عن المغرب انطباعاته المباشرة عن رؤيته سلطان مراکش عبد الرحمن واصفًا شكله، حاشيته، أهميته، أسلوب تعامله، شخصيته السياسية. وحين صوّره نراه قد ثبت في لوحته صورة القائد الشرقي التقليدي التي نصادفها في المنمنمات الإسلامية حيث يمتطي جواداً أبيض ويحيط به عدد كبير من حراسه ومراققيه وخلفه يسير خادمه حاملاً له «مظلة فوق رأسه» تقيه عوامل الطبيعة، وهي على الأكثر لها دلالاتها المعنوية «تمييز» أهمية القائد بين قومه. وعلى هذا النحو صور محمد راسم عبد الرحمن الداخل مع نزعة نحو التسجيلية في تصوير الشخصيات (الملابس، تقاسيم الوجوه) والإغراق في التفاصيل لنمط العمارة المغربية بينما ديلاكروا كعادته في أسلوبه الرومنطقي يكتفي بالخطوط العامة ويوظف اللون وحركة الجسد وتعبير الوجه لبلوغ قصده الفني في المضمون. تميز ديلاكروا بمعرفة نظرية واسعة حول تاريخ فنون وآداب الشرق وخصوصاً الحضارة الغربية، وهذا كان من الأسباب المهمة التي جعلته دائم التجدد والتنوع في موضوعاته الشرقية إذ لم يتوقف طيلة حياته الإبداعية عن تصوير اللوحات المستقاة من الشرق، وهو الشخصية الرومنطيقية الوحيدة التي استطاعت على مدى نصف قرن تقريباً أن تقرن الرومنطيقية بالاستشراق وأن تقدم إلى الجمهور الفرنسي بين صالون فني وآخر، موضوعات جديدة تستأثر باهتمام الحركة النقدية الفنية أمثال بودلير، غوتيه، توريه وغيرهم. وهناك مؤثر شرقي مهم من الممكن اعتباره أحد أكثر المؤثرات الشرقية تناولاً بين صفوف الرومنطقيين الفرنسيين إذ ما من فنان فرنسي إلا وقد استهواه تصوير مشهد «الصيد» أو «ملاقاة الفرسان» وأهم من صوّرها ديلاكروا حيث تكرر مشهد الصيد في مراحل عديدة من إبداعه كما أنه استطاع دائماً أن يجدد هذا المؤثر؛ فأحياناً يمثل صيد الأسود، أو صيد النمر، أو صيد الفهود. وقد قلده معظم الرومنطقيين في تصوير هذا المؤثر أمثال فيرنيه، شاسريو، فرومنتان، ديكان وغيرهم. هذا المؤثر الشرقي انحدر من فنون المصريين والبابليين والآشوريين الفرس إلى الفن الإسلامي حيث تناوله مصورو المنمنمات في شتى المدارس الفنية وعلى مختلف المراحل، غير أن صورة دائمة كانت مشاهد الصيد فيها تتكرر وهي تصوير المعركة بين الإنسان (وعادة ما كان يصور

بملابس فارس عربي) والحيوانات الضارية، (الفهود، الأسود، الصقور، النمر، الذئاب، الضباع، وغيرها). هذه الصورة الفنية لمشهد الصيد بسحنة شرقية بدأها في فن التصوير الأوروبي روبنس<sup>(20)</sup> وقد استهوت بعض فناني القرن الثامن عشر الفرنسيين (فنانو عصر الروكوكو). غير أن ديلاكروا منح هذا المؤثر الشرقي صبغته الرومنطيقية؛ فلقد رمز إلى صراع الإنسان والطبيعة، وصراع الخير والشر، الروحانية والمادية، الإلهي والشرطياني، ومن خلاله برز ديلاكروا في الحركة الاستشراقية الرومنطيقية كشخصية تجمع بين التقليد (تناول الموضوعات التقليدية مثل مشهد الصيد) والحدثة (تطوير هذه الموضوعات من حيث بناء اللوحة العضوية)؛ فمشاهد الصيد التي تناولها ديلاكروا وجد فيها أرضاً خصبة لإبراز مهارته التقنية واللونية من حيث بناء الشكل المعقد لتركيبة اللوحة، حيث تتشابك الأجساد (الحيوان والإنسان) بخطوط لينة، مُترعة بالحركة وبتكثيف البناء الدرامي في الجزء الوسطي من اللوحة. وتحتل الطبيعة (الأرض) الجزء الأمامي وتحتل السماء الجزء الخلفي مما يوحي للناظر وكأن هذه الأجزاء الثلاثة عبارة عن كتلة ملتصقة محبوك في غاية من الدقة وبها يقصد التصاق الإنسان بالطبيعة وجدلية علاقته الدائمة معها. جمود البناء في المنمنمة الإسلامية والتي كانت تتخذ طابعاً لولبياً في تطور سرد الحدث وأحياناً من أسفل إلى أعلى أو من أعلى إلى أسفل ينتقل سير الحدث الذي يجري في الغابة أو الصحراء أو السهوب. ومحمد راسم في منمنمته مشهد صيد كان قريباً في بناء الحدث من المنمنمة التقليدية بالرغم من أنه أدخل قواعد المنظور إلى بناء اللوحة وجاءت ألوانه (الأخضر بمشتقاته والأصفر أيضاً) تذكرنا بالعجينة اللونية في مشاهد الصيد لدى ديلاكروا. وفي منمنمة ملاقاته فارسيين يقترب أكثر من ديلاكروا في سرد الحدث وبنائه الدرامي وخصوبة اللون الأخضر ومشتقاته وخصوصاً في لوحة ديلاكروا ملاقاته فارسيين.

هذه المقارنة بين إبداع محمد راسم الجزائري فنان التصوير التصغيري أي المنمنمات وإبداع أوجين ديلاكروا أهم فناني الاستشراق الرومنطقي الفرنسي في فن التصوير، ورصد تظاهر أثر فن المنمنمات الشرق إسلامية في أعمال كل منهما يقودنا إلى إثارة نقطة مهمة لا تزال موضع نقاش الكثير من الباحثين في الاستشراق، وهي مسألة تحديد «الصور والأفكار» التي تمثل الشرق في رؤية الفنان الأوروبي، الذي حاول فهم استيعاب هذا الشرق ومن ثم عكسه ضمن قوالبه وتقنيته الفنية، فإن اختيار الموضوعات الشرقية من قبل ديلاكروا (ابن الاستشراق الفرنسي) مثل، موضوع «الصيد»، «الرقص»، «الغناء»، «المعارك»، «الانتفاضات»، «القادة أو الحكام»، «الحكام»، «الحريم»، «الغانيات الشرقيات»، «الحمايات الشرقية»، «صور الحياة والبيئة» بشتى

(20) Kennet Clark: Animals and men, their relationships as reflected in Western from prehistory to the present, London, 1977, p. 19.

مظاهرها وتنوعها، ومن ثم تكرار هذه الموضوعات في إبداع فناني المنمنمات الشرق إسلامية على مدى عدة قرون (منذ نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر) في شتى المدارس، واختيار هذه الموضوعات بالذات للتعبير عن «الأنما» الشرقية من قبل محمد راسم أهم فناني المنمنمات الشرق إسلامية في القرن العشرين، يضعنا أمام معطيات قد تناقض إلى حد ما فكرة وأسلوب «التعميمية» في تقييم الاستشراق الأوروبي.

هذه الموضوعات الواردة أعلاه هل كانت منتقاة انتقاء لحصر الشرق ضمن كوكبة من الأفكار «الشرقية» (الاضطهاد الشرقي، الأبهة الشرقية، القسوة الشرقية، الحواسية الشرقية). وهل هذه الموضوعات تمثل النقاط الرئيسة المحددة للشرق «الفني»؟ نحن حين نقارن الموضوعات الاستشراقية الرومنطيقية التي طُرقت باستمرار من قبل الفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم ديلاكروا، بكوكبة الأفكار التي تحدد الاستشراق، نرى أنها تتوافق من حيث الدلالة مع المضمون، مثال: صورة «الصيد» تجسد «القسوة الشرقية»؛ وصورة «المعارك» و «الانتفاضات» تجسد «الاضطهاد الشرقي»؛ وصور «الرقص»، «الغناء»، «الحريم» «الغانيات»، تمثل «الحواسية الشرقية». هذا التوافق في حصر الأفكار الشرقية ضمن «كوكبة» محددة، يصح ويثبت إذا ما تجاهلنا البنى الفكرية والموضوعاتية التي يتشكل منها فنّ المنمنمات الشرق إسلامية.

إن دراسة الاستشراق الأوروبي في المستوى الجمالي - الفني حثّم علينا رصد الصور والأفكار الشرقية التي تظهت وتشكلت في الفن الأوروبي (فن التصوير على وجه التحديد) وكيف تغلغت منذ القدم ومروراً بالقرون الوسطى وحتى يومنا هذا، فوجدنا بأن ما عرفه الغرب عن الشرق لم يكن وليد الفكر الغربي في قبوله هذا الشرق وإنما ما حمله الشرق أيضاً في ذاته انطلاقاً من العصور القديمة (الفن المصري القديم، الفن البابلي، الفن الآشوري، والفن الفارسي)؛ فمن جهة الصور الشرقية الثابتة (Stereotype) والتي تنقلت مع الزمن من حقبة تاريخية وفنية إلى أخرى جعلها بعد ذاتها ثابتة ومميزة للفن الشرقي وحملت في طياتها خاصيته وهذا ما تمثل في تظاهر صور «الصيد» و «الغناء»، و «المعارك»، و «الرقص»، و «الموسيقى» و «صور القادة التاريخيين»، وصور «المرأة الشرقية»، على حدّ سواء في الفن المصري القديم والبابلي والآشوري والفارسي، وفيما بعد انتقلت إلى الحضارة الإسلامية وتمثّلت في أدبها شعراً ونثراً (وصف مجالس الشراب واللّهو والمتعة، وصف حفلات الصيد، حفلات الرقص والغناء، الفروسية والغزل، والمجون وشعر المديح وغيرها من الأنواع الشعرية) إضافة إلى فن المقامات (مقامات الحريري التي صورها الواسطي) وفيما بعد أتى فنانون المنمنمات في مختلف أنحاء العالم الإسلامي ليجسدوا هذه الأنواع الأدبية في صور فجاء في المنمنمات الشرق إسلامية انعكاساً واقعياً للبيئة ونمط الحياة الشرقية ضمن أطرها العريضة، وقد صور فنانون المنمنمات ما كان يراه جديراً بالتعبير عن روح العصر آنئذ.

إن فن المنمنمات الإسلامية هو أكثر الفنون الإسلامية ارتباطاً بالواقع ومتطلبات

البلاط (فنان المنمنمات كان مرتبطاً مادياً ومعنوياً بالسلطة التي كانت ترعاه وتملي عليه شروطها في الاختيار الفني)؛ من جهة أخرى، لو افترضنا أن الغرب قد قوّل صوراً شرقية محددة رأى من خلالها الشرق (أنطولوجياً وإبستمولوجياً) وصوّره بغية تدجينه وإخضاعه، فإننا نكون قد ألغينا مسألة تأثير الشرق على الغرب في المستوى الجمالي - الفني والحضاري بشكل عام. هذا ما أثبتته الباحثون ومؤرخو الفن الأوروبيون حين نراهم يؤكّدون تغلغل المؤثرات الشرقية (بمختلف حضاراتها ومدارسها) إلى الفن الأوروبي منذ القدم. غير أن تفاقم دور المؤثرات الشرقية كان مرتبطاً بلا ريب بتطور دراسة الشرق في الغرب (بدءاً من القرن السادس عشر وظهور العلاقات التجارية والبرجوازية في التعامل مع هذا الشرق بغية السيطرة عليه)، وما الاستشراق الرومنطقي إلا ثمرة يانعة لتطور الاستشراق الأوروبي كعلم ومعرفة لهذا الشرق. هذا، وبالرغم من أن الاستشراق الرومنطقي حمل في طياته شتى مفارقات المرحلة (علاقة فرنسا بالشرق في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فشل حملة نابليون في المستوى السياسي، المخاض العسير الذي دخلته فرنسا في إخضاعها الجزائر بعد عام 1830م، تعاون السلطات المحلية في لبنان وسوريا وفلسطين ومصر مع فرنسا ضدّ الباب العالي). فمن ناحية، اعتبر الرومنطقيون قادةً للثورة الفنية ضد الأكاديمية والتبعية للسلطة في فرنسا بدءاً من العشرينات (مشاركتهم في الإطاحة بالحكم إبان ثورة 1830، رفضهم القوالب الكلاسيكية التي كانت تمثل النزعة المحافظة والرجعية في الفن الفرنسي وقتذاك، فرضهم موضوعات وصوراً وتقنية جديدة وبديلة منافسة للسائد في الفكر الجمالي والفني الفرنسي). هذه المعطيات حررت إلى حدّ بعيد الفنان الفرنسي الرومنطقي من التبعية للمؤسسات الحكومية في اختيار موضوعاته التي كانت دائماً تتوافق وفكره الرومنطقي الرافض للواقع الجديد (حالة الإحباط الروحي بعد الفشل في تطبيق أفكار الثورة الفرنسية البرجوازية، ومجيء الحكم الدكتاتوري لـ نابليون 1800-1814، وعودة الحكم الملكي 1815 إلى فرنسا، وسيطرة نمط العلاقات البرجوازية التي كانت تتناقض والحلم الرومنطقي بعالم يسوده الخير والطمأنينة والجمال) مما دفع بالرومنطقي إلى الهروب في «الزمان» القرون الوسطى - والمكان «الشرق» للبحث عن بنى وصور جمالية تتلاءم وفكرة الجمالي الطوباوي والمثالي، من ناحية أخرى، كان على هذا الرومنطقي أن يلجأ إلى تراثه الاستشراقي ليغترف منه مفاتيح معرفة الشرق واقتحامه روحياً (صورة وفكرة). فأتى الاستشراق الرومنطقي (في شخصية ديلاكروا الأكثر تمثيلاً له) كالثورة الرومنطيقية، مثاليّاً، إنتقائياً، وهمياً، تخيلياً في بعض الأحيان، وحاملاً للكثير من الصور الواقعية لهذا الشرق؛ ودون وعي لهذه التناقضات حمل الرومنطقي ديلاكروا لوحاته الشرقية بشتى موضوعاته، أفكاره الجمالية الرومنطيقية، وجسّد أهم المقولات الرومنطيقية في مسوره الاستشراقية: صراع الخير والشر في صورة الصيد، التوق إلى الحرية وحق الشعوب في الثورة صور المعارك والانتفاضات،

ميل الرومنطيقين إلى الحسية، صور الغانيات، التعبير عن الجمال الجذاب والصاحب في صور البيئة والواقع بإظهار الأرابسك نساء الجزائر، حيث نمط وظيفة المرأة الشرقية كان يشكل النمط المفضل لـ ديلاكروا بحسب اعترافاته وأقواله في المرأة.

أما صور «الغناء» و «الموسيقى» و «الرقص» فهي ليست إلا تجسيدا لدور الفن في ترقية وتهذيب الشعوب والتعبير عن نتائجها الروحي والإنساني، هذا، إضافة إلى ميل الرومنطيقين إلى التوليفية في الأنواع الفنية حيث تداخل مختلف الأجناس والأنواع الفنية في صورة مكثفة قادرة على منح الزخم الإنساني الذي تفيض به الروح الرومنطيقية الطامحة إلى الكمال والرفعة في أدواتها التعبيرية والجمالية، عدا عن التوافق ما بين الرومنطيقية والمسلمات الجمالية الأخلاقية الإسلامية: الملحمية، التعبيرية، الترميز، الألوان الصاخبة، العاطفية والشاعرية وغزارة الخيال، حيوية الدفق الإنساني، هذه المقاربة الرومنطيقية والشرق إسلامية على المستوى الجمالي تدفعنا إلى الحرص على رؤية الظواهر الفنية من الداخل (يعني، من منظور بناها الجمالية والفنية) وعلى أساسها يتم تحديد الأطر التي من الممكن أن نحصرها بها، وتجنباً للالتباس، والتعميمية في رصد علاقة الغرب بالشرق؛ إذ إن الحوار المعرفي بينهما قد عرفته البشرية منذ القدم ولم يتوقف عن ترك أثره سواء في الفن الغربي أو الفن الشرقي، حيث إن عملية الاغتراف، كانت تتم من قبل الطرفين وعلى حلقات متداولة شكّلت أهم المحطات الإبداعية في تاريخ الحضارة الفنية العالمية (حضارة الشرق القديم والحضارة اليونانية والرومانية، الحضارة البيزنطية والحضارة الإسلامية، حضارة عصر النهضة والقوطية القروسطية وتسارع وتيرة التأثير الفني المتبادل منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة القدرة على هضم المؤثرات الخارجية في الأرضية المحلية، وليس إبداع محمد راسم سوى مواكبة وثمره حقيقية ومتألقة للحوار المعرفي بين الشرق والغرب (قصداً أو دونما قصد، بوعي أو دونما وعي)؛ فهناك تداخل للبنى الجمالية والفنية ما بين الحضارات العالمية يستحيل علينا من خلالها الجزم بأن هذا «شرق أو غرب» «الشرق أو الغرب» الشرق شرق أو الغرب غرب فالدراسة التاريخية الموضوعية تبعدنا عن التعصب، لأن الفن نتاج الشعوب، والشعوب طمحت تاريخياً إلى التواصل الحضاري وليس إلى القطيعة والانطواء على ذاتها وضمن قوالبها الفنية والجمالية.